

# BÜYÜK SIR: SESSİZLİK, SİNEMA VE MODERNİZM

DES O'RAWE<sup>1</sup>

Çeviri

Yüksel Tuna<sup>2</sup>

Nasıl siyah sadece renk eksikliği değilse, sessizlik de ses eksikliği değildir. Sessizlik her tür bağlamda oluşur; hiçbir zaman mutlak değildir; inkâr ettiği, yerinden ettiği ya da reddettiğiyle ilişkili olarak önem kazanır. Sesi öyle ya da böyle çağrıştırmadan sessizlik hakkında düşünmek, konuşmak ya da yazmak imkânsızdır:

“sessizlik” hiçbir zaman aksini ima etmekten vazgeçmez ve aksinin varlığından anlam bulur: “Aşağı” olmadan “yukarı” ya da “sağ” olmadan “sol” olamayacağı gibi, sessizliği anlamak için bir ses bağlamını veya dilini anlamak gerekiyor.<sup>3</sup>

John Cage’in *4'33*” adlı performansı -kendine rağmen- sesle ilgili bir denemedir; Robert Rauschenberg’in “sessiz” beyaza boyalı resimleri soyutlamayla çelişir; Samuel Beckett’in eserlerindeki sessizlik, sürekli bir arayış içerisinde olduğundan her şeyin anlatılamazlığını ortaya koyar. Filmde, sessizlik olgusunu nostaljik bir bakış açısıyla izlemek, sıradan bir durumdur: “Filmin sessizliğinden vazgeçerken aslında neyden vazgeçilmiş oldu?”<sup>4</sup> Ancak, sinemada sessizlikte ısrar etmek, aynı zamanda dışavurumcu ve sırlarla dolu temsile ve soyutlamaya dair aklımıza bir takım sorular getirir. Sessizlik deneyimi, filmi algulamamızı ve onların ses kuşağıyla ilişkisini nasıl etkiler? Sessizlik sesi mi vurgular yoksa ses sessizliğin dayandığı kaynak mıdır? Sinemasal sessizlik, görsel zenginlik deneyimi üreten işitsel bir boşluk mu yaratır? Bu makale, sinemasal sessizliğin pek çok biçim ve yapısının

<sup>1</sup> O’Rawe, D. (2006). The Great Secret: Silence, Cinema and Modernism. *Screen*, 47(4), 395-405. Metinde kaynak gösterme formatı özgün metindeki gibi bırakılmıştır, yalnızca tek tırnaklı ifadelerin hepsi çift tırnaklı yapılmıştır. Yazarından çeviri izni alınmıştır; bu nedenle yazara teşekkür ederiz (editörün notu).

<sup>2</sup> Ankara Üniversitesi Yabancı Diller Yüksekokulu Okutmanı.

<sup>3</sup> Susan Sontag, “The aesthetics of silence”, *Styles of Radical Will* (Londra: Secker ve Warburg, 1966), s. 11.

<sup>4</sup> Stanley Cavell, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1971), s. 147.

önemine vurguda bulunarak, bazı filmsel sessizlik anlarını, kuramlarını ve tarihini analiz etmeyi amaçlıyor.

Amerikan sinema endüstrisinin ses teknolojilerini başarılı bir şekilde benimsemesinin nedeni, anlatı estetiğinin acil gereksinimleri olduğu kadar Hollywood ustalığının mucizesi ya da yatırımcı şirketlerin cesareti olarak da görülür. Sinemada eşlemeli (senkronize) ses, 1920'lerin başlarında hızlı bir biçimde, ticari filmlerin üretimi ve alımlanmasında öyküyü (ve senaryoyu) merkezi hale getiren sinemasal deneyimin işitsel gerçekçiliğini arttırdı. Bu anlatıya odaklı sinemaya sesin tam anlamıyla gelmesinin sonuçları da ortaya çıktı: ışıklardan gelen rahatsız edici çıtırtılar, kamera hareketlerinin sınırlılığı, uzun çekim ihtiyacı ve “yabancı kalma sorunu”. Konuşma olgusu, beraberinde dil sorununu getirdi ve Amerikan sineması söz konusu olduğu için, İngilizce sorunu gündeme geldi. Pek çok yabancı oyuncunun akıcı bir İngilizcesi olmadığı için ya (kısmen) seslendirildiler ya da (tamamen) devreden çıkarıldılar. Bütün bunlar olurken, İngilizce konuşulmayan ülkeler, ABD kültür emperyalizminin en son aşaması olan dilbilimsel asimilasyona karşı kendilerini korumak için, ellerinden ne geliyorsa yaptılar. Hollywood'un sahip olduğu kaynaklara sahip olmayınca etkili bir direnme de imkânsızdı. Fransa'da bile sesin devreye girmesi, Tobis ve Paramount gibi yabancı şirketlerin sömürgeci tutkularını gerçekleştirip bağımsız üretimi felce uğratmasıyla, 1928-34 arasında film endüstrisini zorlu bir sürece soktu. Dahası, ABD'de eşlemeli sese dönülmesi, daha deneysel ve sanatsal film yapanlar için de pek hayırlı olmadı:

En azından ABD film dünyasında, yabancı ve öncü (avangart) filmlerin ortadan kalkmasıyla, sonuçta, genel izleyicinin klasik Hollywood modeline uymayan filmleri görmek için ticari ortamda daha az fırsatının olduğu bir durum ortaya çıktı.<sup>5</sup>

Tabii ki, sese karşı en etkili ve ateşli muhalefeti yapanlar, modernist görsel kültürle ve Avrupa'daki öncü akımlarla yakın ilişkileri olan yönetmen ve sinemacı entelektüellerdi.

Sesin artan oranda yaygınlaşmasından dolayı, bu “ses karşıtı” lobinin tutumu umutsuzca idealist görünüyordu. Bununla birlikte Germaine Dulac ya da Marcel L'Herbier gibi “izlenimciler” hariç, ilk ses eleştirilerinin aslında diyalog-kökenli sinema eleştirileri olduğunu hatırlamak gerekir: Onları endişelendiren genel anlamıyla ses değil, “konuşma”ydı ve sese karşı argümanları, sessizlik lehine argümanlar değildi (sessiz sinema, nadiren

<sup>5</sup> Michael North, “International media, international modernism, and the struggle with sound”, Julian Murphet ve Lydia Rainford (ed.), *Literature and Visual Technologies: Writing after Cinema* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2003), s. 52.

tamamen sessizdi ve herhangi bir icat gibi, film sesi, *kendine özgüymüş* ve farklıymış gibi algılanmadı).<sup>6</sup> Sözelimi, Eisenstein, kaçınılmaz bir olgu olarak gördüğü eşlemeli sesin *kendiliğinden* kurumsallaşmasına karşı çıkmadı. Aksine, Eisenstein'ın "içinde konuşma geçen film"e yönelik kaygıları, büyük oranda Sovyet film sanayinin ABD (ve Almanya ile) bu alanda rekabet edemeyeceği gerçeğinden kaynaklanır. Diğer bir deyişle, tabiri caizse, sesli filmi kendisinden koruyacak teknolojik kaynaklar bulunmadığı için sinemanın basit dramatik türlere ve tiyatral biçimlere doğru gerileme tehlikesi vardı. Eisenstein'a göre, popüler bir sanat biçimi olarak sinemanın gerçek kaderi, Hollywood'un entelektüel açıdan boş "yüksek kültür ürünü drama" ve filmdeki diyalog tercihlerine hizmet etmesinde değil, diyalektik montaj tekniklerinde yatar. Eisenstein, Pudovkin ve Alexandrov'un birlikte kaleme aldıkları "Sesli Film: SSCB'den Gelen Söz"ün İngilizcesinin basıldığı Cenevre kökenli sinema dergisi *Close Up*'ın editörleri, Sovyetlerin sesli filme bakış açısını desteklemişlerdir.<sup>7</sup> *Close Up*'a katkıda bulunanlar, kesinlikle kabaca ve oybirliğiyle "ses-karşıtı" olmamalarına rağmen, o kısa yayın hayatında (1927-33), sessizlik lehine oldukça tutarlı bir dizi argüman geliştirmişlerdir. Eisenstein gibi, Bryer (Winifred Ellerman), Ernst Betts ve Dorothy Richardson gibi şahsiyetler de eşzamanlı konuşmanın, sinemanın uluslararasılığını tehlikeye soktuğunu ve çok kültürlü ve sanatsal yaratıcılığın söz konusu olduğu sinema kültürünün gelişimini baltaladığını öne sürmüşlerdir.<sup>8</sup>

Bu dönemde, sesi eleştiren bir grup, sesin yeni ortaya çıkan ulusalcı yansımalarıyla daha az ilgilendi; ama kimse, henüz tam anlamıyla entelektüel saygınlığı için mücadele eden bir sanat biçiminde eşlemeli sesin estetik sonuçlarını önemsiz görmedi, küçümsemedi. Sözelimi, Rudolf Arnheim, renk ve diğer alternatif formlarda olduğu gibi, bu iletişim aracına özgü temsil ve çarpıtma arasındaki "müthiş kırılğan" dengeyi sesin tahrip ettiğini ve

<sup>6</sup> "Sessiz" dönemde elde edilen müzikal kazanımlar ve geniş çaplı ses çalışmalarlarıyla ilgili olarak bkz: Rick Altman, *Silent Film Sound* (New York, NY: Columbia University Press, 2005), ve Richard Abel & Rick Altman (ed), *The Sounds of Early cinema* (Bloomington, IN: Indiana University Press, 2001).

<sup>7</sup> S.M. Eisenstein, W.I. Pudovkin ve G.V. Alexandrov, "Statement on sound (1928)", Richard Taylor (ed.), *S.M. Eisenstein: Selected Works, Volume I: Writings, 1922-34* (Londra: BFI, 1988), s.113-14. Eisenstein'ın ilk ses ve görüntü arasındaki birleştirilmiş ilişkiye dair kuramları açısından yine onun çalışmasına bakınız: "An unexpected juncture" (1928), Taylor (ed.), *Selected Works, I*, s. 115-122.

<sup>8</sup> James Donald, "From silence to sound" James Donald, Anne Friedberg ve Laura Marcus (ed), *Close Up: 1927-1933: Cinema and Modernism* (Londra: Cassell, 1998), s. 79-82. Ayrıca bkz. North, "International media, international modernism, and the struggle with sound", Murphet ve Rainford (ed), *Literature and Visual Technologies*, s.53-63.

filmin sanatsal özelliğini baltaladığını belirtmiştir.<sup>9</sup> Sesin sinema sanatının temel özelliklerini ve sanatsal özelliğini zayıflattığına yönelik Bela Balázs'ın da kaygıları vardı.<sup>10</sup> Arnheim ve *Close Up*'ın Kenneth Macpherson'ı gibi Balázs, sese karşı genel tavrını değiştirirken, “ses-montajı” kuramıyla, sesli filmin estetik yapısı içerisinde, açıkça sessizliğe ifade etme rolünü verdi. Sesin devreye girmesiyle ortaya çıkan tüm tartışmalar ve kaygılar içinde Balázs'ın sessizliği savunması, en yapıcı ve anlamlı olanıdır.

“Görünürlük” kavramı, özellikle yakın çekimde ve montajda, her zaman, Balázs'ın sinemanın dünyayı yeni bir şekilde görünür kıldığı görüşünü tamamlayan bir kavram olmuştur. Sinemanın güçlü estetiğini formüleştirme girişiminde, Balázs, sinemanın eşsiz niteliklerinden birinin sessizlik yardımıyla sesi görünür hale getirdiğini –ilk defa- ileri sürmüştür. Sessiz sinema sözediminin görünürlüğünü azaltmıştır, çünkü konuşmayı tam anlamıyla görünür bir olgu olarak göstermiştir. Sessiz sinemada, seyircinin izledikleri o kadar güçlü ve ikna edici ses imgeleriydi ki, seyirciler belli bir süre sonra konuşma sesini duymadığını fark etmemiştir. Sesin takdir edilmesi, böylece sadece sessizlik yardımıyla olmadı, aynı zamanda ses kaynaklarının sırrının ortaya çıkarılmasıyla da gerçekleşti. Balázs'a göre, bu ortaya çıkarılan ses kaynağı öyle güçlüydü ki, eşlemeli bir ilişki yaşama isteğimizi ve sesi duyma ihtiyacımızı ortadan kaldırmıştı. 1920'lerde ses teknolojisi daha sofistike bir hale gelirken ve eşlemeli ses kullanımı gitgide yaygınlaşırken, Balázs “sesin görünürlüğü”nün bir sanat türü olarak sinemada temel bir özellik haline geldiğini tartışmaya devam etti. Ancak Balázs, sesin anlatı gerçekçiliğinin zorunluluklarından kurtulduğunda yenilikçi sinema tekniklerinin gelişimine katkıda bulunabileceğini de anlamış ve 1920'lerin sonuna doğru, sesli film içinde sinemasal sessizliğin anlatımına ve doğasına yönelik kuramları sistematik biçimde üretmeye başlamıştır.

Kabaca söylemek gerekirse, Balázs'ın sessizlikle ilgili daha sonraki yorumları üçe ayrılır: işitsel (akustik) nitelikleri, sessiz filmde görünen varlığı ve sesli filmdeki dramatik potansiyeli. Balázs için sessizlik, “hiçbir şey duymayarak” algılanabilen işitsel bir etkidir. Sessizlik sadece seslerin ortasında oluşur; ses dalgasından ziyade bir gürültü ürünüdür; “sessizlik, pencere camındaki sineğin vızıltısının tüm odayı sesle doldurduğu ve saatin tiktaklarının balyoz darbeleriyle zamanı parçalara böldüğü andır”.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Rudolf Arnheim, “Sound film by force” (1931), *Film Essays and Criticism*, çev. Brenda Benthien (Madison, WI: University of Wisconsin Press, 1997), s. 42.

<sup>10</sup> Béla Balázs, *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*, çev. Edith Bone (Londra: Dennis Dobson, 1952); özellikle 16. bölüme bakınız, “Sound”.

<sup>11</sup> Balázs, *Theory of the Film*, s. 206.

Sessizliğin pek çok işleve, ama tek bir biçime sahip olduğu bir dereceye kadar söylenebilir ve sessiz filmin sessizliği kullanmaya başlaması, işte tam da bu tanımlanmamış düzeyde olmuştur. Ancak, Balázs'a göre sessiz film, hiçbir zaman sessizliği yeniden üretmez: "Çünkü söz konusu sessizlik, dilsiz bir sessizlik değildi; arka fondaki müzikte bir ses verilirdi; bu müzikli arka fona karşı perdede manzara, insanlar ve nesnelere gösterilirdi".<sup>12</sup> Benzer biçimde tiyatral sessizlik ("diyalogun tiyatral bir şekilde durdurulması"), sessizliği sadece taklit eder veya anlatı olasılıklarını sınırlandırır. Tiyatral sessizlik, konuşmanın dile dökülme anından sonra ya da sahne alanının sınırlarının dışında gerçekleşemez. Buna sessizlik denemez, çünkü "sessizlik deneyimi, aslında belli bir alanda/mekânda gerçekleşen bir yaşantıdır",<sup>13</sup> sahnedeki sesin gramerinin sadece bir bölümüdür: "[sahnede] sessizliğin etkisi, hiçbir zaman devreden çıkarılamaz ya da devam ettirilemez".<sup>14</sup> Bu durumda sesli film, sessizliği yeniden üretme yeteneği olan tek sanat biçimidir. Ses, sadece sessizliği tamamen sessiz hale getirmek için gerekli olan süre ve derinliğin boyutlarını yaratmaz, aynı zamanda filmin kendi ifade gücünü dönüştürmek için de sessizliğe başvurabilir: "Bir anlık sessiz bakış, pek çok şeyi söyleyebilir; sessizlik onu daha anlatımcı kılar, çünkü sessiz bir karakterin yüz hareketleri sessizliğin nedenini açıklayabilir, bize filmde ağırlığını, gerilimini, heyecanını hissettirebilir, sessizlik bir an bile hareketi durdurmaz ve böyle bir sessiz eylem sessizliğe bile yaşayan bir çehre verir".<sup>15</sup>

Bu noktada Balázs'ın sözünü ettiği filmsel sessizliğin, işitsel, tarihsel ve dramaturjik özelliğinden, bu argümanların Bazin tarafından savunulan olgusal gerçekliğe tekinsiz bir biçimde yakın bir sinemasal deneyimi desteklediği sonucuna doğru bir adım atılabilir. Bununla birlikte Balázs'ın bu biçimci bakış açısı, rastlantısal ve doğal bir şekilde ortaya çıkan durumlardan etkilenmiş gibi görünüyorsa, "gerçekliği" doğruluktan ayrı ele alan "bir film kuramı"na materyalist bağlılığı ile estetik duyarlılık arasında Balázs'ın bizzat kendisinin, hiçbir çelişki görmediği söylenebilir. Balázs'ın sessizliğe dair takındığı tutum, bize, filmle ilgili çelişkili yazılarını hatırlatır; fakat onun içgörüsünü (ve metnini) alışılmış biçimciliğin betimleyici aşırılığından kurtaran işte bu çelişkilerdir. Balázs, ses montajına deneysel yaklaşmak gerektiğini anlamıştır ve bunun sessizliğe "yaşayan bir çehre" verebilecek tek yaratıcı uygulama olduğunu kabul etmiştir. Bu anlamda, sesin gündeme gelmesinin, sessizliğin gündeme gelmesi anlamına geldiğini fark eden ilk büyük kuramcıdır.

<sup>12</sup> Adı geçen makale.

<sup>13</sup> agm.

<sup>14</sup> agm, s. 207.

<sup>15</sup> agm.

“Sesli dönem” denen dönemden kısa bir süre önce üretilmiş filmlerde sesin sessizlikle birlikte kullanımını düşündüğümüzde, ortaya çıkan durumların çeşitliliğini göz önünde bulundurmakta fayda var; özellikle de eşlemeli sese karşı biçimci direnç gösterme noktasında. Eşlemeli sesin yarattığı tüm bu karmaşada, eşlemesiz sesin dramatik özelliğini kullanan ana akım sinema yönetmenlerinin getirdiği biçimsel yeniliklerinin gözümüzden kaçması normaldir. Bu açıdan, bu dönemin çoğu “sessiz sesli” filmleri, ilk zamanlardaki sinemanın estetik kazanımlarını bozmaktan ziyade, arttıran ses teknolojisindeki gelişmelere bir yanıt niteliğindedir. Bu tür filmlere örnek olarak şunlar verilebilir: *Blackmail* (Alfred Hitchcock, British International, 1929), *Enthusiasm* (Dziga Vertov, VUFKU,1930), *A Nous la Liberte* (Rene Clair, Tobis, 1931), *M* (Fritz Lang, Nero-Film,1931), *Das Testament der Dr Mabuse* (Fritz Lang, Nero-Film,193), ve *Vampyr* (Carl Dreyer, UFA,1932). Noël Carroll’a göre, bu filmlerde yapılan şey, “filmsel olayları değiştirme, yorumlama ve yeniden oluşturma yöntemi olarak çakıştırma montajıyla eşlemesiz ses elde etme isteği”nden kaynaklanmaktadır.<sup>16</sup> Fakat bu, “eşlemesiz ses”in 1920’ler ve 1930’ların başında ticari film yönetmenleri ile özellikle Almanya ve Fransa’daki avangart sanatçı ve kuramcılar arasındaki ilişkinin eskisinden (o zamandan beri) çok daha yakın bir ilişki olduğu gerçeğinden kaynaklanabilir. Anlaşılacağı üzere, sinema ve diğer sanatlar (resim, müzik, mimari, tiyatro, şiir, vb) arasındaki doğurgan bir ortak yaşamla şekillenen modernist sinema hayali, “sesli dönem”in kurbanıydı ve ses-görüntü eşlemesinin fetişleştirilmesi idi.

*Das Testament der Dr Mabuse* veya *Vampyr* gibi filmler, dışavurumcu motif ve temaları paylaşır, ancak “sessiz-ses” estetiği, bu dönemin Bauhaus deneyimlerine (sözgelimi, Kandinsky’nin “renkli müzik” ve Moholy-Nagy’nin sessizliğin geometrik inşasıyla ilgili çalışması) ve 1920’lerde ses renklendirme, ton rengi, ritmik görüntü ve işitsel animasyon denemelerini sinemada da uygulama girişiminde bulunan Hans Richter, Walter Ruttmann, Viking Eggeling ve Oskar Fischinger gibi grafik film yönetmenlerine çok şey borçludur.<sup>17</sup> Bu tür bağlantılar, “bir sessizlik radyosu” (1938’deki ünlü *War of the Worlds* radyo yayınının en rahatsız edici ve hafızalarda kalan sessizliklerde kısmen Orson Welles tarafından gerçekleştirilen bir istek) kavramıyla birlikte, (Vertov’un sesle ilk denemeleri ve yazılarını doğrudan etkileyen) Dadaizm ve Fütürizmi çağrıştırır. Carroll da, Salvador Dali, Man Ray, René Clair ve

<sup>16</sup> Noël Carroll, “Lang, Pabst and sound”, *Interpreting the Moving Image* (Cambridge University Press, 1998), s. 93.

<sup>17</sup> Bkz Peter Wollen, “Viking Eggeling”, *Paris Hollywood: Writings on Film* (Londra: Verso, 2002), s. 39-54.



Benjamin Fondane'nin eserleri gibi, Luis Bunuel'in gerçeküstücü sanat eseri, *L'age d'Or*'dan (1930), "sessiz ses"li filminden bahseder:

Sessiz film isteği büyük oranda yıkıcıydı; mantığın desteklediği insan kavramını ve konuşmayı destekleyen tüm mantık dizgesini ve konuşmaların hepsini baskılamak...Sinemanın istediği tek şey seyircinin dengesini kaybetmesiydi.<sup>18</sup>

Dahası, Hitchcock ve Lang gibi yönetmenler, avangart sinemadaki gelişimin çok net farkındaydı ve film çekerken ne gerekiyorsa yapmaya da istekliydiler. Len Lye'ı *Secret Agent* (Gaumont/Rank, 1936) kadrosuna dâhil etme isteği ve Dali'yle *Spellbound*'da (Selznick IP, 1945) birlikte çalışması, Hitchcock'un avangart arayışlarda olduğunu kanıtlarken, aynı zamanda *The Lodger*'daki sekanslar, Fransız sürrealizminden ve Dadaist sinemadan bir hayli etkilendiğini gösterir. Benzer bir biçimde, Lang'ın son sessiz filmi *Die Frau im Mond / Woman in the Moon*'da (1929) Fischinger'le ve *Die Nibelungen*'in (1924) birinci bölümünde Rutmann'la birlikte çalışması, ses ve sessizliğin deneysel (yani gerçekçi olmayan) kullanımının gitgide gelişmesinin bu dönemdeki tüm yönetmenlere yeni imkânlar yarattığını gösterir.

Bu tür sessiz filmleri daha geniş bir Avrupa avangart bağlamında ele aldığımızda, sesli ve sessiz sinema arasındaki tarihsel ve estetik ilişkinin geleneksel işleyişini ve sessizliğin bu ilişkideki yerini tartışan soruları gündeme getirmiş oluruz. Eşlemeli sesin gündeme gelmesi, yalnızca sessiz filmin sonunu hazırlamadı; aynı zamanda bir sanat biçimi olarak sinemanın çok değerli, ama bir o kadar da kırılğan vizyonunu da bitirdi. Olay örgüsü ve kahramanı olan film, yani ikinci el tiyatrallık ve filme alınmış diyaloglar; sanatsal özelliğini sesle birlikte görsel sanatlardan ve müzikten alan bir sinemayı, yani görüntü (imge) sinemasını, yani görüntülerin görüntülerini yerinden etmiştir. Ortodoks sinema tarihinde ifade edildiği haliyle sesin icadı, sinema dilinin gelişiminde belirleyici bir role sahip bir andı, ama bu belirleyici "an"ın (ya da "anlar"ın – 1895? 1905? 1927?) anlamı, sessizliğin yokluk ve hiçlikle sonuçlandığı bir teleolojiye bağlıdır. Michel Chion'un belirttiği gibi: "Her ne kadar, tüm sinema tarihi bir şekilde yaşantılar zenginliğini (1895 ile 1927 arasındaki) anlatsa da, sinema tarihinin sessiz dönem ve sesli dönem diye keskin bir ayrımı yapılmaz".<sup>19</sup> Kısaca bu keskin ayırmadan dolayı sinemanın diğer görsel sanatlarla olan etkileşim düzeyiyle sesin devreye girişi arasındaki

<sup>18</sup> Eric Freedman, "The sounds of silence: Benjamin Fondane and the cinema", *Screen*, Cilt. 39, sayı 3 (1998), s.168.

<sup>19</sup> Michel Chion, *The Voice in Cinema*, çev. Claudia Gorbman (New York: Columbia University Press, 1999), s. 11.

bağlantı, tam olarak anlaşılabilir. İlerleme kaydetmek yerine sinema, zamanla basit bir hikâye anlatıcılığına ve kültür ticaretine dönüşmüştür. Ancak, böylesi gerileme esnasında bile bazı yönetmenler, hâlâ sessizlikte, sinemanın bugünüyle asıl geçmişini bağdaştırabilecek bir alan bulabiliyorlar.

*Voice of Cinema*'da Chion, sinema tarihine bu keskin ayrım yaklaşımını ele alırken, ilk zamanlardaki sinemanın sağırlığının, bedensiz seslerle sessiz bedenler arasındaki ilişkinin verilişinde, sinemasal dilsizliğin sahnelenmesinde ve sesli film mizanseninde nasıl ortaya çıktığını inceler.

O yüzden, Lang'ın *Das Testament der Mabuse*'nün ve Hitchcock'un *Psycho*'sunun (Universal, 1960), Chion'ın bedensiz ses uygulamasında yer alması tamamen rastlantıdır. Chion'un görsel-işitsel algıdaki ses ve görüntü arasında kurduğu ilişkinin merkezinde *acousmêtre* kavramı vardır; “sinemasal anlatının çoğu örneğindeki gizemli güçlerin duyulduğu, ama görülmediği sinemaya has bir ses-özelliği”.<sup>20</sup> Doğüstünün varlığını ya da cinneti gösterme ve/ya da endişe üretmeye ek olarak, *acousmêtre*, sessiz filmde sessizliği görünür bir özne yapma işlevinde de (Balázs tarzı) bulunabilir. Görünmeyen ses ve sessiz karakterin sessiz filmdeki karakterle karıştırılmamasına rağmen, yine de bunlar, sesin yokluğunu kaydeden sinemasal bir ortama sahiptir: “O yüzden konuşan, filmin tahrip ettiği seslerin yokluğundan daha çok, izleyicinin onları hayal etme özgürlüğüdür önemli olan”. Eğer, “[sesler] sessiz filmde, ima edildiği için, hayali sesler’se, o zaman, *acousmêtre* bizim (yine) *sesleri hayal etmemize* -asında dönemi hayal etmemize- izin verir”.<sup>21</sup>

*Das Testament der Dr Mabuse* veya *Psycho* (veya Chion'a göre, *The Invisible Man* [James Whale, Universal,1933], *Die Tausend Augen des Dr Mabuse/Thousand Eyes of Dr Mabuse* [Fritz Lang, CCI/Aristo,1960], *The Wizard of Oz* [Victor Fleming, MGM,1939], vb) gibi bir filmdeki akusmatik boyut, görsel-işitsel senkron yanılması bozar ve “sessiz” filmdeki sesi mutlak muğlaklığından kurtarır. Sessizliğin ses dalgası kaynağının gizlenmesiyle devam ettirilmesi çekici bir kavramdır. Fakat (bir bakıma) *acousmêtre*yi karanlıkta bırakmak görüldüğü kadar kolay değildir. Bu bağlamda, sözgelimi, *Das Testament der Dr Mabuse*'deki *acousmêtre*nin dışavurumsal işlevi ile *The Wizard of Oz*, *Dr No* (Terence Young, Eon, 1963) veya *2001: A Space Odyssey* (Stanley Kubrick, Hawk, MGM, 1968) gibi filmlerde kullanımı arasındaki fark, kolayca işlevsel olmaktan çok rastlantısal gibi görülebilir. Diğer taraftan, Chion'un sesli filmdeki dilsiz karakteri sorgulayışı, “sesli” ve “sessiz” sinema arasında daha anlamlı bir

<sup>20</sup> Chion, *The Voice in Cinema*, s. 221.

<sup>21</sup> agm, s. 8-9.



ilişkiyi gösterir: “Sessiz filmlerdeki sessiz karakterlerin sessiz sinemayla hiçbir ilgisinin olmaması gerekir ve fakat... modern sinemada sessiz filmlerin içerdiği büyük Kayıp Sırrın hatırasını temsil edebilirler”.<sup>22</sup>

Sesi olmayan beden, tıpkı akusmatik ses gibi, hem diegetik (öykü dünyasına dair) hem de film-öncesi belirsizliğin kaynağıdır. Sesli filmdeki dilsiz karakter, hem zor bulunan hem yaygın, hem yokluk hem de varlıktır: “dilsizle karşılaşmak, kimlikle, kökenle ve tutkularla ilgili sorularla da karşılaşmaktır”.<sup>23</sup> Chion, dilsizin oynadığı tipik rolleri şöyle sıralıyor: *Out of the Past*'daki [Jacques Tourneur, RKO, 1947] “the Kid” [Dickie Moore] gibi başrol oyuncusunun vicdanı, “eşi” ya da “gölgesi” olarak; cezalandırmanın eyleyicisi ve aracısı (Sergio Leone'nun “dolar üçlemesi”ndeki “isimsiz adam” [Clint Eastwood]); erişilemez arzu nesnesi olarak (*Fellini – Satyricon*'daki [Federico Fellini, EPA, 1969] Gitone [Max Born]). Bu dramatik roller, sadece sinemaya özgü roller olmadığı için, Chion, sinematik dilsiz üstleneceği bir dizi olası işlev yükler; sessiz bedenin “sinemanın kökenlerine... sessiz sinemanın ‘büyük sır’ına göndermede bulunmasını sağlayan” işlevler.<sup>24</sup>

Dilsiz karakter, ilk zamanlardaki sinemanın mizansenini - kamuflej, dışlama, çerçeve dışı mekan, ve benzeriyle – belirgin kılar ve varlık ve yokluğa dayalı alternatif bir sinemasal ekonomi ortaya koyar. Dahası, akusmatik emsali gibi dilsiz de, sinemada “dil, konuşma ve ses”in değişken doğasını vurgular. Sözelimi, *India Song* (Marguerite Duras, Sunchild /Films Armorial, 1975), “bedensiz seslerin kendi arasında konuştuğu bir ses kuşağıyla sessiz bedenlerin, dilsizlerin hareket ettiği görüntüler ile vücut bulmamış seslerin kendi aralarında konuştukları bir ses kuşağını” montajlayarak bir sessizlik alanı oluşturur.<sup>25</sup> Chion, *Les Enfants du paradis* 'ı (Marcel Carné, Pathé, 1954) sessiz ve sesli sinema arasındaki (pantomim ve tiyatro arasındaki yüzyıllardır varolan husumetin yeniden üretiminden ibaret olan) tarihsel husumeti verişi açısından inceler. Carné'nin filmi sadece “dilsizlik boşluğu”nu önermez (sesli filmin geriye dönük olarak kurguladığı sessiz emekleme dönemi),<sup>26</sup> fakat – nihai olarak – sessizliği geri getirme imkânını gündeme getirir:

*Les Enfants du paradis*... dilsizin ortaya çıkarıcı ve odak noktası rolünü üstlendiği, dil ve tutku arasındaki ilişkide varolan belirli imkânsızlığı, eksikliği anlatır. Film, sessiz sinema zamanlarındaki bilgi ve masumiyet efsanesine, ‘büyük sır’ın koruyucusuna göndermede bulunur.<sup>27</sup>

<sup>22</sup> agm, s. 95.

<sup>23</sup> agm, s. 96.

<sup>24</sup> agm, s. 100.

<sup>25</sup> agm.

<sup>26</sup> agm, s. 105-106.

<sup>27</sup> agm, s. 106

Bu “büyük sırrı” içeren –*Les enfants du paradis* ve *India Song* gibi- bazı filmler vardır ki, sadece masumların gelecek hakkı bulunduğu; diğerlerininse sırları olduğu ve (*Das Testament der Dr Mabuse* ve *Psycho* filmlerinde olduğu gibi samimi) sırrın şeklinin içeriğinden daha anlamlı olduğu olasılığını savunurlar.

1960’larda yazdığı bir yazıda Noël Burch, bazı Avrupalı yönetmenlerin “nihayet sessizliğin sesle bağlantılı diyalektik rolünün farkına varmaları”na sevindiğini ifade etmiştir. Bilhassa, Burch, “bu yönetmenlerin” sessizliğin “renklerini” (ses kuşağında tamamen ölü bir alan; stüdyo sessizliği; kırsal alandaki sessizlik ve benzeri) yaratıcı biçimde ayrıştırmasından ve bu tür sessizliklerin oynayabileceği bazı yapısal rolleri [fark etmelerinden] övgüyle bahseder.<sup>28</sup> Burch, sadece Jean-Luc Godard’ın *Deux ou trois choses que je sais d’elle / Two or Three Things that I Know About Her*’e (Anoucke / Argos, 1967) filmine değinir, ama yorumları (ve bu vurgusu) başka pek çok örneği gündeme getirir: sözgelimi, Dreyer, Bresson, Tati, Fellini, Bergman ve Antonioni.<sup>29</sup> Bu tür yönetmenlerin sinemalarında, sessizliğin sınırlarının yeniden keşfedilmesi, yeni estetik yaklaşımların yaratılmasına, yabancılaşma ve parçalamanın, Varlığın yokluğu ve eşlemesizliğin saptanmasına dair yeni yöntemlerin ortaya çıkarılmasına katkıda bulunmuştur. Fakat bu yönetmenlerin modernizm anlayışını, entelektüel açıdan yoksullaşmış (ve siyaseten sinsi) anlatsal gerçekçilik sinemasına karşı verdikleri tepkilerde aramamak gerekir. Eğer ortada bir tartışma konusu varsa, o konu, özünde, sinemaya ve “büyük sır” rına değer veren bir sinema tasavvuruna ilişkindir. Sözgelimi, *La notte* (Michelangelo Antonioni, Nepi, 1961), *The Silence* (Ingmar Bergman, Sevensk, 1963), *Gertrud* (Carl Dreyer, Palladium, 1964) ve *Vivre sa vie / My Life to Live* (Jean-Luc Godard, Pleiade, 1962) gibi filmlerde siyaset, (en geniş anlamıyla) estetik kapsamında ele alınır. Bu filmler, antitez sinema hayalinden daha çok sentez sinema hayalini besleyen filmlerdir: olaylara *karşı* değil *tarafırlar*. Bu projenin tam göbeğinde, sinemanın kayıp geleceğini arama uğraşısı yer alıyordu, erken dönem (avangart) sinemanın başarılarının otantik takdirini, pek çok şeyin yanı sıra, sinema için yeni bir gelecek keşfedecek entelektüel cömertlik ruhunu birleştiren bir arayıştı.

<sup>28</sup> Noël Burch, “On the structural use of sound”, *Theory of Film Practice*, çev. Helen R. Lane (Princeton, NJ:Princeton University Press, 1981), s. 99-100.

<sup>29</sup> Fellini’de sessizliğin analiziyle ilgili olarak, bkz. Christina Degli-Esposti, “Voicing the silence in Federico Fellini’s *La voce della luna*”, *Cinema Journal*, Cilt: 33, no: 2 (1994), s. 42-53. Tati’deki sessizlikle ses arasında ilişkiyle ilgili daha fazla bilgi John Fawell’in “Sound and silence, image and invisibility in Jacques Tati’s *Mon Oncle*”, *Film Quarterly*, Cilt: 43, no: 1 (1990), s. 221-229.

Antonioni, *La notte*'da, gürültüyle kaynağı arasındaki ilişkinin kesin değil, ama yaklaşık olduğu bir akustik ortam yaratır. Böyle bir ortamda, şeyler ve çıkardıkları sesler arasındaki uyumsuzluk, bize evrensel sessizliğin sadece seslerle bozulduğu bir ortamda, ayak sesinin bile adım atan bir ayak görüntüsüyle hiçbir zaman eşlemeli olamadığı bir dünya algısını verir. Çerçevenin içinde ve dışında yer alan sesler birbirine karışır; şehir ve şehrin gürültüsü (araba kornaları, motor sesleri, sirenler, helikopter ve hatta kullanılmayan bir kapının kilidinden çıkan pasın çıkardığı ses) zaten ölü gürültü sesleridir, artık bir daha yazamayan bir yazarın ve artık bir daha sevemeyen aşkın bulunduğu geçmişe aitlerdir. *La notte*'daki sesler davetsiz misafirdirler, ruhu kuşatan sessizliğin kubbesini delemeyen, ama küçük çizikler atan önemsiz jestlerdir. Yaşamdaki ritüeller ve tekdüzelikler iletişim için bir yapı oluşturur, ama bunlar bizi ve ilişkilerimizi sürekli sessizliğin istilasından koruyamaz. *La notte*'daki en önemli anlar, sessizliğin bizzat kendisine “yaşayan bir yüz” verildiği zamanlardır. Lydia (Jeanne Moreau) Roberto'yla (Giorgio Negro) bir arabada oturup konuşur kahkahalar atar, ama biz aralıksız bir yağmur sesinden başka hiçbir ses duymayız; Giovanni (Marcello Mastroianni) sessizce, Valentina'nın (Monica Vitti) yaşam ve tek başmalık (“Bir bahçenin sessizliği seslerden oluşur; kulağını bir ağaca daya ve dinle...”) üzerine düşlerinin kayıtlarını dinler. Valentina daha sonra, sanki Giovanni'nin kendi ruhsal “dilsizliğini”, kibrini hatırlatırcasına bu kayıtları silecektir. Golf dersindeyken – parti sona erdiğinde – Giovanni, Lydia'ya bir zamanlar yazdığı bir aşk mektubunu okumasını dinler. Artık sözcüklerinin samimiyetini ve sıcaklığını hissedemez. Giovanni artık kendi yaşamında boş bir varlık olmuştur; kayıp, boş ve sessiz.

Burada hem Dreyer'le hem de Bergman'la ilgili ilginç saptamalar sözkonusu. Sözelimi *Gertrud*'da sessizlik, filmdeki imkânsız hayallerin ve altüst olmuş arzuların görüntülerini yansıtır. Filmde çok fazla diyalog var, ama bu diyaloglar, Dreyer'in uzun çekimleriyle ve filmin sinematografisinin yorulmak bilmeyen hareketsizliğiyle tam anlamıyla bütünleşerek, dilin katıksız sakinliğine karşı hep direnç gösterir. İsimlerin ardı arkasına dillendirilmesi, zil sesleri ve saatin tik-takları –filmdeki yinelemelerin ve yankıların yol açtığı baş döndüren kakafoni– Gertrude'un hem kabul ettiği hem de direndiği o büyük reddedişin parçasıdır. Axel'e son vedası bir bakıştan ve el sallamadan biraz daha fazlası anlamına gelir – her şeyi anlatan sessiz hareket. Aynı şekilde, Bergman'ın *The Silence*'ında, özgün iletişimin eksikliği oranında konuşma dili vardır. Dreyer'in filmindeki gibi, sözcüklere ve sözcüklerin anlamsızlığının yarattığı boşluklara yerleşmeye başlayan tek ses müziktir. *The*

*Silence*, birbirlerine aralarındaki ensest ve zıt ilişkinin doğasıyla bağlı olan iki kız kardeş arasındaki ilişkinin parçalanışını gösterir. Şehir ve kaldıkları otel, yabancı ve tuhaf seslerle yankılanır. Her yere hâkim olmuş sessizlik, sadece, Ester (Ingrid Thulin) ve yaşlı garsonun kendilerini radyodan J.S.Bach'ın *Goldberg Variations*'ı dinler bulduklarında kesintiye uğrar. Birdenbire ortak bir sözcüğü, sessizlik büyüsünü bozan bir sözcüğü paylaştıklarını fark ederler; “müzik”. Bu basit anlam tesadüf, aralarında küçük kız kardeş Anna (Gunnel Lindblom) ile otelin karşısındaki barda çalışan genç garson arasındaki erotik bir ilişkiye paralel bir ilişki başlatmaya yeter. Kız kardeşler arasındaki diğer ilişki kaynağı, filmin betimlediği “sessizlik”in gerçek tanığı, Anna'nın küçük oğlu “Johann”dır. Antonioni'nin sineması gibi, Bergman'ın sineması da sessiz bir sinema değildir, ama genelde sessizlik sinemasıdır.

*Vivre sa vie*'de sessizlik, Godard'ın sanatsal ilke ve uygulamalarının parçası olan ayrılma ve barışma süreçlerine katkıda bulunan temel bir öğe, bir parçalanma aracı haline gelir. *Vivre sa vie*, imgeler, metinler, jestler ve sesler arasındaki temel diyalog aracılığıyla anlatı sinemasının kapalı ve kolaycı eşlemesine karşı çıkar; belgesel ve kurgusal gibi, Zola ve Poe, Dreyer ve Renoir, Montaigne ve Parain, Anna Karanina ve Jean-Luc Godard. *Bande a part /Band of Outsiders* (Anoucka/Orsay, 1964) veya *Deux ou trois choses que je sais d'elle* gibi filmlerde Godard, girift tablosunu şekillendirmek için boşluklar ve eksilteler yaratarak, sessizliği “diyalektik” olarak kullanır. Brehtiye etkisi inkâr edilmez, ama bu husus yanlış da anlaşılmalıdır. Godard'ın müdahaleleri, “yabancılaştırma efekti”nden yararlanırken onu aşar; “tabii ki siyasi açıdan Brecht'e dönüşü anlamak mümkün... (ama), Godard'ın Brecht'le olan ilişkisini modernizm açısından görmek daha aydınlatıcı olabilecektir”.<sup>30</sup>

*Vivre sa vie*'nin ilk başlarında, Nana S. erkek kardeşiyle sinemaya gider. Birlikte Dreyer'in *La Passion de Jeanne d'Arc*'ını (1928) izlerler ve Nana'nın yüzünün ve profilinin pek çok yakın çekim görüntüsünü (“portrelerini”) veren Godard, bu sinemayı Nana ile Jan Dark/ Falconetti arasındaki ayrımı ortadan kaldırmak amacıyla kullanır. Godard'ın sekansı, sessizliğin sessizlikle buluşmasını yaratırken, bazı gevelemeler ve fısıltılar (araya giren bir “Tanıyor musun?”) duyarız. Jan Dark'ın kiler gibi Nana'nın gözyaşları, bilgiye dayalı gözyaşlarıdır. Bu kayda değer sekansın kendisi, sinemanın “büyük sır”rını, imgelerin sırrını ve imgelerin gizlediği şeyi canlandırır. *Vivre sa vie*'de, sesin engellenmesi, alıntılar ile zengin bağlantı ve kopukluk tesadüflerinin iç içe geçmesinde olduğu gibi, sinemayı anlatsal tutarlılığa ve eşleme yanılmasına olan mahkumiyetten kurtarır ve özgürleştirir. Godard'ın sineması gürültülü put

<sup>30</sup> Colin MacCabe, *Godard: a Portrait of the Artist at 70* (Londra Bloomsbury, 2003), s. 158.

kırcılıktan ziyade, dikkatli bir restorasyon sinemasıdır ve özenle koruduğu da sinemanın bir zamanlar kendisine söz verip de başkalarına teslim ettiği şeyden başka bir şey değildir.

Erken dönem yönetmenlerinin, oyuncularının ve yazarlarının bu karamsarlığı bir anlamda doğrulanmış oldu: Hareketli görüntünün estetik otoritesinin yerini, formül ve anlatsal olanaklara dayalı sektör tarafından belirlenmiş bir sinema aldı. Bu sinema, şüphesiz, pek çok başyapıt ortaya koydu, fakat o kadar da çok değil (ve son 20-30 yılda çok daha az). Diğer bir anlamda ise, ses, sessizliği keşfetti ve bu “keşif”in izleri hâlâ sesli sinemada görülebilir: 1930’ların başlarındaki “sessiz sesli” filmlerde; *akusmatğin* hayaletinde ve dilsiz karakterin jestlerinde; ve Antonioni, Bergman, Godard ve Dreyer gibi savaş sonrası Avrupalı modernistlerin kullandığı kesinti, eksilti ve boşluklarda görülebilir. “Görsel müzik” arayışında sessizliği manipüle etmeye devam eden, yani imgenin kendisindeki müziği ortaya çıkaran ya da ışığın sesini “yakalayan” Maya Deren, Andy Warhol, Michael Snow, Richard Serra, Stan Barakage ve Nathaniel Dorsky gibi insanların soyut ve “temsili olmayan” filmlerinde çok net olarak görülür. Chris Marker, Raymond Depardon, Johann van der Keuken ve Errol Morris’in belgesel filmlerinde, kırılma, belirsizlik ve umutsuzluğun dile getirilmesi için genelde sessizlik estetiği gereklidir. Aslında John Cassavetes, Andrei Tarkovski, Theo Angelopoulos, Stanley Kubrick, David Lynch ve Takeshi Kitano gibi diğer çağdaş şahsiyetlerin eserlerinde de sessizliğin sesini kavramak mümkündür: “Bana göre, film aslında sessizdir”.<sup>31</sup> Doğrusunu isterseniz, sinemanın “büyük sır”ı kaybolmadı, sadece etrafa dağıldı; daima sessizlik anının inkâr edeceği, ortadan kaldırılabileceği ya da reddedileceği şeye dair güven duymaya istekli yönetmenler olacaktır.

<sup>31</sup> Takeshi Kitano, “Good-As-Deadfellas: Howard Hampton on the films of Takeshi Kitano”, *Artforum International*, Cilt: 55, no: 8 (1997), s. 72.